

"MYESIS", MIMESIS, MATHESIS

POR

EDUARDO ESPINA
Texas A&M University

En su ensayo "Obrar y obrar poéticos de Alberto Girri", Juan Liscano destaca la voluntad del poeta argentino de "llevar sin discontinuidad, hasta metas tan sólo presentidas por él, el oficio de plegar el lenguaje a su acción interior y su acción a la necesidad de lenguaje", señalando posteriormente que la escritura de Girri "descoloca al lector, y le quita seguridades, costumbre, para forzarlo a leer sin facilidad, a renovarse si persiste en el descubrimiento de una percepción aguda de la realidad".¹ Tales conceptos, haciendo coincidir al poeta con el ensayista, pueden aplicarse a la obra del propio Liscano, sobre todo al poema "Myesis", desequilibrante ejemplo de autocuestionamiento retórico, en cuanto pliega el lenguaje a su materialidad subyacente y sitúa la escritura en un espacio que desafía la seguridad de lo comprensible. "Myesis" se inserta en ese breve *corpus* de la poesía hispánica (iniciado por Julio Herrera y Reissig con "La torre de las esfinges"), donde el sujeto lírico, asumiendo las propuestas formales de la utópica aventura de Stéphane Mallarmé, apuesta al riesgo y a la rotante dinámica de un texto autorreferente.² Desde el vamos, la palabra en "Myesis" consume un asalto al orden lógico, actualizando varias de las propuestas mallarmeneanas que son el origen del diversificado abanico de la poesía contemporánea —la todavía vigente modernidad posromántica— insatisfecha con la resolución de sus formas y cuestionante de la tarea lírica desde el recóndito interior de su aparato discursivo. Estrategia que al mismo tiempo confronta la libertad de la palabra con su resonancia en el entendimiento y la posibilidad de cancelación de éste. El lenguaje poético que otorga la fisonomía al texto, absuelto de toda finalidad anecdótica, se sustenta por su propia anatomía: no refiere a otra cosa más allá de la posibilidad de conocerse a sí mismo. "Myesis" se integra a su vez a un espacio bien distinguible de la modernidad poética, aquel que también ocupan, entre otros, Rilke, Eliot y Valéry; allí la dificultad se da a partir del despojamiento; la palabra celebra el decir metafísico de la letra, la interrogación de lo sagrado y por lo tanto de lo indecible. Sin embargo, en el

¹ Juan Liscano, *Descripciones* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983) 241.

² Liscano seguramente discreparía con esta relación entre su obra y la de Mallarmé, si el lector se atiene a las expresiones contenidas en el libro mencionado página 64: "Precisamente no logro ni sentir ni amar a Mallarmé". Esto no impide que "Myesis" pueda vincularse a las propuestas estéticas del poeta francés.

poema de Liscano el lenguaje está articulado líricamente, es decir, sin la presencia de una palabra intencionalmente referencial, como podría ser en los casos de Eliot y Rilke, donde una retórica a veces conceptual y científica invade el espacio poético de los textos para proveer una información accesoria. En “Myesis” el lenguaje se refugia en lo que le confiere su identidad: en la autonomía del signo respecto a concesiones exógenas. Tiene una conformación lírica y ficcional, cuya funcionalidad en el discurso evita el acercamiento a una escritura narrativa o bien reflexiva. En el texto el sujeto se escinde de su historicidad; crea una nueva: interruptiva, desordenante. Pero este desorden es entrópico; regresa a la determinación intrínseca de su existencia. Esta obnubilación desordenada (en apariencia) y cambiante del texto respecto a la actividad que propicia, y al sujeto involucrado, deja aflorar en la superficie del acontecer lingüístico la interioridad más contundente del pensamiento: una instancia anterior a la razón, una temporalidad puramente imaginaria. La figura inacabada representa la autonomía de lo fragmentario dentro de una totalidad que no termina de resolverse. La ilusión del entendimiento por aliviar el vacío de la realidad es irreconciliable con la profusión mutante de la palabra, ya como artefacto grafémico, como significante, o bien como metáfora endógena y autoconcluyente. Con todos estos atributos, no es de extrañar que el poema tenga una arquitectura inconfundible. Entre los rasgos que diseñan su fachada y que circulan con displicencia en su interior, pueden señalarse tres de orden preferencial. En primer lugar, porque es lo primero que salta a la vista, hay que mencionar el juego libre del espacio donde la palabra desarrolla su significancia (lo que podría llamarse ‘la voz del blanco’), caracterizado por la discontinuidad estrófica, cuya incidencia en la resolución final del poema es un agregado a ese proyecto de dificultad que debe ser resuelto o por lo menos articulado:

lo otro
 lo demás
 lo que está fuera
 lo que está dentro.³

En segundo lugar se destaca la reticencia de la práctica lingüística (economía metonímica y metafórica), en cuyo paisaje se verifica la desnudez de los signos (¿su materialidad somática?) y la posibilidad de significación de su silencio: “cuando hiciste las partes/ entre tu cuerpo y tú misma” (58). Finalmente debe señalarse, como otro atributo decisivo para redondear la imagen del texto, la constante indeterminación del significado: la distribución paradigmática y sintagmática no predispone la realización de una instancia referencial donde sea posible despuntar un sentido unificante o establecer un orden de lectura. Además, todo esto está favorecido por la ausencia de un patrón métrico: la lectura transcurre en una superficie rugosa, con marcados “desbalances” en las instancias rítmicas, quedando como única guía del texto la conformación vertical de éste:

³ Ludovico Silva, *Los astros esperan (poesía y mito en Myesis de Juan Liscano)* (Caracas: Alfadil Ediciones, 1985) 58. Cuando se cite el número de página entre paréntesis se hace referencia a esta edición que contiene la versión completa del poema.

De naturaleza varia
 repartida
 tendiente a esparcirse
 en su sustancia se juntaron
 los elementos para otra epifanía:
 ¿caída? ¿ascenso? ¿regreso? ¿a cuál origen? (68)

Dentro del espacio enunciativo, caracterizado por estas pautas formales, se constata inmediatamente el desdén por toda simetría o marco de ordenamiento, observable en la explícita restricción del referente temporal y en la omisión de un sentido manifiesto, lo que podría considerarse la elusión de un significado totalizador. Creía Bahktin que la dificultad de la lírica radica en el hecho de que el lenguaje está solo. ¿Lo está? En “Myesis” la soledad del lenguaje acontece —entre otras cosas— por un vaciamiento de la unidad temporal: las palabras, producidas como signos realizables del solo placer de la escritura y no para cumplir con los requisitos de un sentido, no transcurren. Proyectan su significancia en un territorio casi acrónico. De esta manera, el poema dispersa su circular movimiento en un espacio caracterizable por su inédita inmovilidad, por un tiempo que únicamente se muestra en la fugacidad del instante, en ese momento cuando la palabra comienza a ser otra cosa, a dejar de ser. La verificación formal del poema parece transcurrir en la nada, en el vacío, en un entrelazado y confuso confín donde el tiempo, como secuencia de temporalidades, sucede simultáneamente, siendo siempre distinto: “Cada día es único” (75). Como el mismo poema, el tiempo es una temporalidad sin principio ni fin: “en un punto de curva sin inicio ni fin” (71). Esta traducción de lo temporal en una novedad verbal, está suponiendo un pensamiento poético indeterminista que pretende capturar, no otra cosa, que el ser de la escritura: ni el alma ni un trascendentalismo abstracto, sino la realidad absoluta que es la página. En su lectura de “Myesis”, Ludovico Silva relaciona al poema con el abstractivo tiempo concebido por algunos de los pensadores presocráticos: “quieres ingresar mediante los ritos eleusinos en el paraíso de la eternidad, donde no hay sujeto ni objeto, no abajo ni arriba, sino una unidad superior” (15). Esta apoyatura filosófica que resiste la temporalidad unificada, conforma a su vez la estrategia formal que diseña los rasgos del poema: como materia verbal es cómplice de la voluntad del sujeto lírico por alcanzar en esa “encrucijada/del tiempo y del no tiempo” (76), en esa indeterminada sustancia absoluta, la “Coherencia de lo viviente impersonal/sin fisura” (78), a partir de su propia práctica admonitoria. De allí que el sujeto lírico, con entonación absolutamente distanciada (y distanciante), aparece despersonalizado: son varios los que hablan en su voz. Su distanciamiento se consigue precisamente mediante la ficción de una voz abstractiva que se dispersa en su rigurosa indefinición: “ni estás abajo ni arriba/ni cerca ni lejos” (58). En la mayor parte del poema dicha voz se presenta como impersonal, pero también omnisciente, con ejemplos como, “Pasan en el cortejo/las plañideras de rostros arañados” (57), “Cayó/de esferas en esferas” (60), y “Todo guerreaaba contra todo” (62). Asimismo se dirige a un *tú* en sentido oracional o bien invocativo: “Se rompió tu imagen/inventada desde la niñez” (58); “Te invocamos bajo la mudable luna” (64); “Toma las llaves/y avanza sin mirar atrás” (75), a la vez que participa de la invocatoria desde el punto de vista de un hablante femenino y plural: “No conoces tu brillo propio/Lo vemos nosotras en el vacío que te

acoge" (64). Por otra parte, esta voz difusa y cuestionante de su identidad, tiene un vago sentido informacional que evita la descripción: "No tiene medida ni solidez ni forma/ pero contiene todas las apariencias" (70); "Sólo un campo de fuerza/y alegría elemental" (78). Así pues, las varias voces que se presencian como una sola en su rol enunciativo, producen una incesante dinámica en las unidades expresivas (ya en su nivel versal como estrófico), las cuales se acumulan sin mayor lógica acequible exteriormente, pues la maquinaria verbal, además de presentar un movimiento descontextualizante, sostiene, tras la apariencia de monólogo, un escenario dialógico: "y sin embargo oyes y ves vagamente velados/ecos y gestos de conversaciones" (58). En esas "conversaciones" habla una voz que es muchas al mismo tiempo. En suma, habla el lenguaje; las palabras unas con otras. El lenguaje, en su repercusión polifónica, reitera su camaleónico actuar: "muchos lenguajes de silencio/o de sonoras hablas" (75). La palabra habla y se multiplica: "Somos las hablantes de la nostalgia" (64). No uno ni una, sino varios. Varias voces a través de las cuales el lenguaje habla por sí mismo. En esta comarca de reconciliación del lenguaje con su propia intimidad ("sol de ordenaciones y de síntesis", 63), el texto desprende la imagen de una torre de Babel donde los "hablantes" discurren "en numerosos idiomas entretejidos" (58), los cuales, en lugar de manifestarse en una dimensión expresiva ilimitada, se acomodan a un espacio reducido que exige el hallazgo de la unidad en el desmantelamiento. Esta reducción en la cadena significativa —dada mayormente por la ya notada economía metafórica y metonímica— no supone sin embargo un racionamiento de la materia verbal. Esta se mantiene intacta, pero su mostración no se da por exceso —como podría ser en una poética barroca— sino por un vaciamiento en el territorio de la significancia. Se provoca así un espacio realizativo, propicio a ser llenado por el supuesto lector, quien deberá acechar las varias mudanzas de un texto cuyo campo discursivo incluye un "movimiento inapresable" (65), una imposibilidad que persigue su forma. El entendimiento deberá acatar la inexplicable actividad del lenguaje en su empecinamiento por abrirse a la indecibilidad. De esta manera, la percepción y la representación coinciden en un signo poético propenso al alambicamiento de ideas, pues éstas ahora provienen de la irresolución de la experiencia: son la prueba de futuridad del museo de lo imaginario. El pensar del poema es por imágenes: un apropiamiento figurativo del conocimiento. Esta estrategia de aceptación, tanto de las limitaciones del pensamiento como de la indecibilidad del lenguaje, se muestra resuelta de distintas maneras: en la simultaneidad de ideas (¿qué es lo que quieren decir? resulta ser la síntesis de todas las preguntas); en la reversión y mutación de lo probable (se dice una cosa, que nunca llega a ser confirmada o continuada); y en la representación del lenguaje en la etapa anterior al significado (una verdadera arqueología del signo). En el cerco empírico de la palabra, en su necesidad de decir, el lenguaje se adapta a la insignificancia del significado: transcurre, está allí, se regodea en sus superficies. Al crear su propio vacío, el poema acepta el destino incierto de su especificidad. Por eso mismo la crisis, que integra la causa al efecto, termina siendo epistemológica. El signo y la cosa significada se comunican arbitrariamente: libres de toda necesidad de correspondencia, propician la caza interna del significante, la elusión infinita que deforma y por ello da pie a nuevas construcciones retóricas, a un sin sentido, no por abolición de la coherencia, sino por la instauración de una retórica poética anterior al sentido. El poema, como conocimiento inmediato, como revelación instantánea,

es la reversión de todo proceso causalista: su actividad es allí mismo, en el instante que consagra lo inesperado. Lo obsesivo del lenguaje se fija en la fluidez, en lo cambiante, en la palabra que al escribirse comienza a ser otra cosa. El texto es la posibilidad realizada de atraer lo heterogéneo y el enigma del sujeto hacia un espacio de combinatorias y tropismos que relativizan todo absoluto. La instancia del conocimiento es otra vez instantánea. Todo proceso de compatibilidad entre lo referencial y lo trascendente, es removido de la esfera retórica. Allí no pertenece otra cosa que el lenguaje hablando y oyéndose a sí mismo: el poema entonces, como pre/texto, como pre/discurso, como pre/esencia. Presencia por fin. Todo tiene cabida en lo mismo. Pero al pulverizarse la representación mimética (todo atisbo de mimesis es desfigurado por la desordenante emisión lingüística), el reconocimiento de la realidad será aleatorio. Borrados los límites y disuelto el sujeto en el signo, el poema será, regresando a la tentación universalizante de Homero, creación absoluta. Conocimiento del propio acto de conocer; escritura de la misma actividad de escribir; existencia absoluta del lenguaje en la simultaneidad de lo que se quiere decir. La distancia entre lo real y lo imaginario queda resuelta. "Myesis" asume un lenguaje que habla por sus formas y que está solo cuando habla. Espléndida soledad de los signos que van y vuelven en su autismo, tratando de recuperar su imposible origen, la traza incompleta de las definiciones. Soledad del texto y, dentro de él, manifiesta soledad de los nombres: hablan para entenderse, para seguir estando en sí mismos. No en vano, todo el poema, en la intensidad de su inscripción en la página, se asemeja a una travesía nominativa donde el significante ha salido a la caza del significado. Como la Mnemosina de Hölderlin, las palabras de este poema también podrían decir, "Somos un signo sin interpretación".⁴ Cualquier acoso interpretativo será, desde el principio, accesorio. Como señala Gadamer, "toda interpretación del lenguaje poético sólo interpreta lo que la poesía ya ha interpretado".⁵ Así pues, en "Myesis" surge un vacío que debe ser llenado, algo que, conocida la condición utópica y sin resolución de la poesía, nunca termina de cumplirse. En una de las secuencias del texto se lee: "Estuviste en el centro/ y ascendiste hacia otro centro" (74). En otra se expresa algo similar: "Del fluir que busca su desembocadura/para volver a fluir" (74). La sucesión de tiempos que se manifiestan en un mismo durar, refieren pues a la propia escritura del poema, la cual es un acto inacabado, propiciante más bien de un espacio que se vacía y se llena sin nunca encontrar un estado definitivo. De allí que la arquitectura del poema es caleidoscópica, favoreciendo como tal el colapso de la razón, pues, como ya se dijo, toda interpretación de rasgos asertivos aparecerá ante los ojos del texto como insatisfactoria. El lenguaje se emancipa de los asedios objetivos, ya que su característica principal es ser indeterminante, condición ésta que, tautológicamente, le permite seguir siendo poético. En este verdadero limbo del significado, la palabra desconfía de las verificaciones. En sus ansias y perplejidades, el poema es indócil a imposiciones externas, obedeciendo únicamente a

⁴ Friedrich Hölderlin, "Stuttgarter Hölderlin Ausgabe", *Gedichte nach 1800 II*, Friedrich Beissner editor (Stuttgart: Kohlhammer, 1951) 195. Este verso sólo se encuentra en la segunda versión de "Mnemosyne". Las traducciones de todas las citas me pertenecen.

⁵ Hans-Georg Gadamer. *The Relevance of the Beautiful*, Robert Bernasconi editor (New York: Cambridge University Press, 1986) 71.

sus excesos y troquelaciones, los cuales no siguen ninguna serie entrópica. Tanto la narratividad como la mimesis son abolidas. La escritura se distancia de la realidad eludiendo la réplica y cualquier otra marca anecdótica. El poema, con su reivindicación de la incertidumbre, emerge como tentativa de superación de la incompletitud del conocimiento. Al satisfacer la catarsis de lo imaginario, el poema se desvía definitivamente de todo uso mimético de la representación para confinarse en un espacio ilimitado (y además intemporal), donde las presencias y las cosas resultan indefinibles y donde los nombres son metáforas de sí mismos. El inventario visual de “Myesis” supera la trivialidad cotidiana para articular un dramatismo estremecido que descubre la esencial complejidad de las cosas, no a partir de éstas (pues si no se caería en lo mimético) sino del lenguaje que las interroga. La mirada del lenguaje no se detiene en el mundo ni es coincidente con lo inmediato y actual. La escritura es visión de lo fugaz; celebración no del ver, sino del saber ver: en el más acá de la realidad vislumbra el más allá del lenguaje. La palabra coincide con la transitoriedad de las cosas en el mundo: trasciende el tiempo en su propia efimereidad, en lo que desaparece, en la imagen que no puede detenerse pues es el cambio mismo. La palabra por lo tanto, en lugar de fijar, disuelve: con los desechos del conocimiento y con la materia espúrea del lenguaje establece el espacio realizativo del ser:

Beatitud
que al compartirse engendrará la nostalgia
del regreso a lo innominado
sin duración
informulable
en el tiempo y el espacio desunidos
en el yo diferenciado
en el tú separado
amontonamiento de los nosotros desgarrados
la no experiencia
el uno sin sucesión (78).

Al nombrar al ser (ese “uno sin sucesión”), el poema inventa el espacio y el tiempo, en un origen que tiene tanto de realizativo como de ficticio. Lo remanente es la novedad, eso “innominado” que une y separa, en la misma instancia enunciativa, a las palabras de lo que dicen. Como no podría ser de otra forma, el lenguaje es el lugar originario, que además de dar nombres, inaugura presencias y prolonga la posibilidad de seguir siendo lo menos conocido, lo que aún no ha sido. Es el recurso de la novedad de una escritura que en apariencia apela al desajuste semántico, pero que mantiene un rigor estructural casi blindado (y el “casi” alude a la posibilidad de ficcionalizar un significado). “Myesis” es la demanda de lo irreconocible. La aventura no es en vano; busca restituir la propensión anagógica de la palabra en un mundo que se ha olvidado del lenguaje y lo ha hecho predecible. Por lo tanto, el texto permanece como la conciencia lírica de la realidad; mejor dicho, como su subversiva resonancia. Este poema, en tanto metapoética de toda la obra de Liscano, es un sentimiento individual, pero asimismo una apropiación de la historia: la mejor coincidencia de lo visible y de lo invisible en cuanto excluye la palabra

de lo posible y erosiona los resabios de la fraseología tradicional y de sus modos de significar. Este desvío se logra mediante la condensación de imágenes en un espacio retórico de tensión y de intensidad, donde se rompen las equivalencias entre el significante y lo que significa. En el juego de las diferencias, la escritura borra el sentido de las correspondencias, dejando a la palabra en un espacio puramente sintáctico y grafémico donde el lenguaje habla de sí mismo y por ende, consigo mismo, y no es alegoría más que de su propio juego y de su tendencia al desmantelamiento. El lenguaje del poema emerge como un *continuum*, que por estar siempre produciéndose no llega a resolver el problema de una representación definitiva. De esta manera, el asalto a la razón mediante la discontinuidad sintáctica favorece la apertura hacia lo nuevo, precisamente en la forma de relacionar los niveles sintáctico, semántico y grafémico, haciéndolos aparecer como unívocos y diversos al mismo tiempo. El poema se repliega en su mejor imagen para no dejar de ser su propia referencia:

da cuerpo y fuerza a los fantasmas
 agita lo visible y lo invisible
 galaxia espectral e indestructible
 que se encoge o se extiende
 se enrolla sobre sí misma (70)

“Myesis” es un espacio “sin duración/informulable” (78). En última instancia, esa duración anhelada, que podría concebirse como la actualidad imperturbable del texto, la dará cada nuevo lector, cuya *coescritura* hará del antes del sentido un ahora del significante: “antes antísimo ahora” (71). La propuesta de Umberto Eco, más que tener eco, prueba la participación de “Myesis” en la voz todavía inconclusa de la modernidad; es una superficie abierta, cuya apertura, por no ser definitiva, espera ser completada — en su cambiante entropía— por cada nuevo lector, cuyo improbable seguimiento de las pistas dejadas por la escritura converge en el acontecer sin retaceos de la palabra: “lo concreto/cambia incesante de cuerpo” (75). El lenguaje deja de tener pertenencia y por lo tanto prolonga la indefinición, más bien la indiferencia del significante respecto del significado. Las aguas de la escritura cubren la isla del sentido. El poema es una unidad transhistórica (por más que la historia como anécdota y como Historia esté pulverizada), que escapa a la convencionalidad del tiempo en favor de un orden desinstitucionalizante de la realidad. “Myesis” resulta ser así una parodia de la decibilidad, en cuanto su desvío de la prueba racional deductiva origina una significancia por asociación de sonidos contrastantes, variaciones grafémicas y aliteraciones:

Fastos de los fuegos de verano
 y cosechas a punto,
 pasado,
 temporadas radiantes de los frutos,
 pasado,
 florecimiento tuyo en las estaciones de promesa,
 pasado,
 tu recogimiento cuando el cierzo, la sequía, la lluvia,

pasado,
los ritmos y transfiguraciones rituales,
pasado (58).

En este interrogatorio a la indecibilidad del lenguaje poético (de acuerdo a “Myesis”, el único vigente), se cumple la alegoría de reconciliación de los opuestos: el significado habitará ahora en el significante. Por eso mismo la derivación del poema es musical y hace del sentido (en cuanto necesidad de totalidad) algo postizo; más bien una externalidad irrelevante que no llega a esclarecer un posible acontecimiento principal. El lenguaje recobra sus privilegios pues pierde su instrumentalidad para apoyarse en su eminente carácter transracional. “Myesis” pone en duda la supuesta transparencia de la realidad, desafiando en su cuestionamiento la autoridad de la razón para organizar el discurso. En verdad, quien establece la política gramatical del poema será la propia arbitrariedad del signo lingüístico, entrando y saliendo del vacío de su definición. Según esto, la deformación de lo real que instaura la voz poética, además de liberar el ritmo del discurso, desfigura la consistencia del yo hablante. Sus palabras dejan de ser definitivas puesto que el discurso muestra una insatisfacción etimológica, la cual permite privilegiar la significancia, es decir, una escritura autorreferente, sensual y deformante incluso de su propia identidad. Esta estrategia se apoya en una voz poética que evita la identificación del hablante. La escritura habla desde el ‘tú’, tanto para evitar la localización del yo protagonista, como para dejarlo hablar con más libertad. Lo íntimo y lo confesional son descartados, puesto que en los intervalos del lenguaje la voz y el eco se confunden, propiciando así la indeterminación: ¿con quién habla el lenguaje y quién está detrás de él? El texto, al forzar la sucesión de lecturas (es decir, la relectura), alcanza su mejor impacto semántico de forma retroactiva. En el recorrido de la lectura, el signo poético va siempre para atrás; regresa a lo ya dicho y funda su futuridad en el tramo ya recorrido: “Somos las que sabemos/lo que pudo ser y no ha sido” (72). ¿Quiénes son esas que “saben”? ¿Las palabras? ¿Las mismas que deciden truncarse y dejar de significar? Por cierto, ese lugar de lo impersonal y de lo incontestable (ya que ni preguntas hay), recurre a lo poético absoluto, quizás a esa “simplicidad original” (78) que sólo el lenguaje puede conseguir borrándose a sí mismo:

Coherencia de lo viviente impersonal
sin fisura
 sin rasgones
sin predominio de yo-tú
lo otro
 lo demás
 lo que está fuera
lo que está dentro (78).

Cabría a esta altura preguntarse ¿qué es lo que constituye el lenguaje poético de “Myesis” y dónde reside el principio de su atracción? Sin más reparos, podría decirse que el poema fascina primeramente por su impenetrabilidad, por esa tan esencial dificultad que mantiene siempre vigente su poder de sugerencia y de decir sin responder. Pero además

de ese camaleónico sesgo de sentidos que sostienen la complejidad y la interrogante actualidad de las palabras, el texto sorprende por su precisión. Las varias lecturas permiten verificar un proceso intelectual y un diseño meticuloso que, aún desafiantes de la razón, tienen sus orígenes en la coincidencia de lo racional con lo imaginario. El texto en ningún momento muestra trazas del automatismo surrealista; más bien resulta ser una precisa maquinaria que ha desorganizado el caos con riguroso sentido del orden. El texto se desprende de sus máscaras y vuelve a lucirlas en una serie enunciativa incontable, en la cual se intercalan (no siempre arbitrariamente) señales metafóricas y metonímicas que hacen relevantes hasta los más pequeños detalles. El lenguaje de “Myesis”, al presentar un sentido de autocontemplación (¿el narcisismo del significante?) parece estar viéndose y oyéndose: sus pausas y sus ritmos acontecen para la propia satisfacción del discurso, sin que éste deba apoyarse en un marco contextual o referente. Se establece así un sistema de diferencias donde se reconoce una presencia significativa que busca ser significada. Los artificios de la escritura demuestran que la naturaleza es una invención del lenguaje y que esas formas retóricas que son, no necesariamente significan. La textura del poema es paradójica: al idealizarse la autoridad del habla y de su sistema de contigüedades referenciales (un verdadero propiciamiento de la autonomía del signo lingüístico), no se consigue una determinación mimética de la realidad, sino que ésta es sabotada y desrealizada de toda posible verificación objetiva. Los arreglos visuales y la dispersión gráfemica que el espacio de la página tutela para provocar su asimetría, revelan el carácter caleidoscópico del sentido, que no permite reconocer una figura definitiva. Como en algunos pasajes del poema, la sucesiva yuxtaposición frástica hace más dramático el uso del espacio en blanco, en tanto las palabras, además de decir, gesticulan:

Adherida al suelo que empieza. Hecha también
de suelo. Magma. Lava. Progresivos endurecimientos.
Arenisca roja. Pizarras arcillosas.
Heladas. Licuefacciones. Barriales. Bacterias
iniciando un reino. Larvas. Peces que se arrastran.
Bulbos. Raíces. Semillas. Vástagos. Rep-
tiles. Otro linaje empieza.
Cápsula carnosa y fría
sin sangre aún,
guiada por lentísimos tentáculos. (68)

Como esos “rep/tiles” que se cortan para seguir la figura de su propio cuerpo (la imagen misma de la fragmentariedad), la escritura se mueve por impulsos, por pulsiones que se consagran al instante rotativo del significante y no a la temporalidad unificada del significado. La gesticulación está promoviendo una forma de ver el mundo, la cual se apoya en el desvío y no en la réplica, ya que el gesto, además de desmimetizar, altera la sincronía de la cadena enunciativa, imposibilitando la consecución de un sentido final y concluyente. Las palabras del poema, en su apertura a una gestualidad utópica, son la propia imagen del lenguaje, la repercusión de su ser en la forma. La imaginación, en la vacuidad del sentido que persigue —quizás como gran analogía del vacío de la historia—

intermedia que es al mismo tiempo la más radical: la experiencia no es abordable puesto que no es mimética ni reproduce siquiera las huellas de su acontecer. El poema es descubrimiento y no transcripción de ese descubrir; en sus pautas lingüísticas establece relaciones entre la imaginación y la naturaleza cuya familiaridad era antes completamente desconocida. Son, como dice el propio poema, "cristalizaciones sin densidad". "Myesis" puede caracterizarse así como una *presencia*, en tanto no reproduce una experiencia directa, sino que es la propia experiencia en el momento de acontecer: la ilusión de que lo real sólo puede existir de esa forma y en ese preciso instante. A esto se suma un sentido de despojamiento enunciativo (la escritura dice y contra/dice lo ya dicho, desdiciendo lo por decir) donde el lenguaje se disuelve en las cosas para poseerlas mejor; crea la posibilidad para que la poesía sea la historia definitiva de todas las historias, incluso la del propio lenguaje. Más que nunca, las palabras son esos "guardianes del pensamiento maravillado/de las formas por nacer" (67). El uso de palabras recurrentes para referir al acto de la creación, que no es otro que el de la escritura ("dispersión", "síntesis", "eslabones creativos", "diseminación", "imaginación instintiva", etc.) enfatiza esta posibilidad de adecuación subversiva del lenguaje a lo que nombra, pues la escritura, disuelta en su "dispersión", deja de ser espejo de lo material para inventar esas imágenes que, sin ser reflejo de nada, aluden a la actividad desrealizante de la "imaginación instintiva". Las palabras condensan su poderío semiótico en el autodespojamiento que consiguen; de símbolos pasan a ser signos: ya no refieren puesto que son el propio referente. De esta manera, el deseo surrealista se cumple en un texto que no es surrealista: lo real y lo maravilloso dejan de percibirse como contradictorios. Ahora todo es real. El poema deja de ser el lugar de un hablante posible o ficticio para convertirse exclusivamente en el espacio dialógico de la escritura. El signo lingüístico rompe la distancia con la realidad (y sobre todo con las imposiciones referenciales de ésta) para abandonarse a la perplejidad de un acontecer fascinante donde también el poema se convierte en la imagen definitiva de lo que no es. De esta manera, lo inconcebible adquiere una presencia inscripta en el mundo real y la otredad (de todo lo que esté fuera o dentro de la escritura) puede ser referida:

Los deseos se alejaron hacia la espesura
o hacia los alvéolos y laberintos de las urbes.
Todo se borra, se esconde en sí mismo,
el estruendo y el susurro cesan,
nada es ya lo que fue (72).

Tomando en cuenta las palabras de Eco, "Myesis" podría ser considerado "una máquina perezosa que exige al lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de 'no dicho' o de 'ya dicho'".⁶ Sin embargo, al hablar de la posibilidad de convergencia de varias lecturas, no debe creerse que en "Myesis" haya un centro explícito —como parece creer Ludovico Silva— donde sea posible localizar un sentido o un significado unificante. El poema, como espacio a ser colmado, debe entenderse como una acentricidad

⁶ Umberto Eco, *Lector in Fabula* (Milan: Bompiani, 1979) 71.

donde el sentido está fuera y a la misma vez, dentro del centro, lo cual pulveriza cualquier intento de centramiento. La travesía del lector tiene, como la propia práctica del texto, una condición utópica; en un espacio acéntrico se debe encontrar una axialidad: “allí donde se juntan lo que cae/ y lo que brota” (71), allí donde las palabras son el “centro del centro” (74). Esta fractura entre significante y significado resulta tener una presencia incompleta: imprime al espacio discursivo un aspecto de incompletitud. El poema parece algo inacabado; más bien, algo cuya verdadera naturaleza promueve un “inacabamiento”. Aquí la razón sueña, pero su soñar no produce monstruos sino un universo lingüístico de inquietante opacidad. El texto, que comienza donde termina la retórica, se realiza como una interioridad interrogada. En su economía ontológica es lo que debe ser la poesía: “la circunstancia vital, el informante contexto de nuestro Ser”.⁷ Así pues, en “Myesis” los signos están insatisfechos y esa insatisfacción del Ser (que es también la del ser de la escritura) es dadora de la dispersiva anatomía significativa del discurso y de ese aspecto de frustrante incompletitud que la obra presenta a la crítica, para la cual “la mejor interpretación es aquella que permite la integración del mayor número de elementos textuales” y que por eso mismo “está muy mal preparada para leer lo discontinuo, lo incoherente, lo no-integrable”.⁸ En el marco formal de este poema se encuentra lo que André Breton llama “una debacle de la razón” y que Tzvetan Todorov referiría como la eficacia de “lo no-integrable”. Aunque la estructura del poema está delimitada en el espacio de la página por un principio y un fin (y por la ya mencionada serie numerada de secuencias enunciativas), la dinámica semántica del poema permanece abierta sin dejar vislumbrar un principio ni un fin en la cadena versal. Ésta, como el propio conocimiento perseguido en tan rigurosa travesía lingüística (“Gnosis”, “un crecimiento medido”, 60), tiene un movimiento elusivo, de aparición y desaparición de sentidos, “de esferas en esferas/de círculos en círculos/venciendo y creando órbitas” (60). La simetría de las identidades está trucada, puesto que el principio bien podría ocupar la instancia final y viceversa. La mítica figura del Uruboros sería la mejor analogía para representar la imagen concluyente del poema. En otra parte, Liscano sugiere una posible huella de resolución. Refiriéndose a las características de su escritura, considera que ésta se enrosca como un anillo, “como el Uruboros que se muerde la cola, símbolo de lo que no tiene principio ni fin. Para los alquimistas representaba la unidad de la materia, la materia prima y la Gran Obra”.⁹ Esto no es coincidencia, sino pertenencia a un idéntico proyecto de dificultad donde la suma de *hermeticidades* que constituyen “Myesis” comienza y termina en idéntico punto o, mejor dicho, en el mismo momento significativo. El poema se abre con una advertencia sobre el ámbito que deberá transitar el lectorado (“Sombras que el crepusculo afila”, 57) y se cierra con dos versos que tensionan la unidad reversible del enunciado (“la no experiencia/el uno sin sucesión”, 78). El Uroboros encuentra su redondeo: “Ahora te rodeamos bailando/con el movimiento de los astros” (74). Las palabras repiten el mismo movimiento; el yo hablante tiene múltiples identidades; la

⁷ George Steiner, *On Difficulty And Other Essays* (New York: Oxford University Press, 1978) 17.

⁸ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et Interprétation* (Paris: Éditions du Seuil, 1978) 35-36.

⁹ Miguel Ángel Zapata, “La poesía de Juan Liscano: Materia prima de la gran obra”, *Coloquios del oficio mayor* (Providence: INTI, 1988) 225.

unidad se alcanza en lo diverso. La identidad, como se ha probado, está fragmentada: “Deshiciste el nudo/y separaste lo visible de lo invisible” (61). La fragmentación está rechazando el centramiento de un significado que esconda “la verdad del texto”, pues “la experiencia está hecha/de vertientes contrarias” (75). Al tocarse los extremos del Uruboros, la cabeza y la cola desaparecen, el principio y el fin se funden en lo mismo, donde asoma “la refracción múltiple y el foco único” (76). En este espacio de remanente indefinición, el poema descubre también una palabra auditiva —dirigida a ese lector “oyente” que evoca Gonzalo Rojas— un sonido abstractivo con distintos momentos de resonancia (“multiplica los ecos y los espejismos”, 70) y una pulsión eurítmica que enturbia la fenomenalidad de las cosas. El conocimiento poético, además de ser visión ilimitada como ya se dijo, tiene una *imagen auditiva*: “verá brillar en relámpagos/el antes oído manantial” (67). El poema asume la total diversidad de lo real: es un paisaje sonoro que, además, puede ver. El verbo como *ver* y como *verbalidad*. La palabra recupera su sentido primario, como identidad sonora y no como estación del sentido: “la experiencia está hecha”, como la ardua escritura, “de sonoras hablas” (75). Esta autofiguración del poema, verificada tanto en su circularidad como en su autonomía fonémica, crea una distancia y a través de ésta dificulta el reconocimiento. Descarta asimismo lo que desechaba Mallarmé: “el escándalo representativo”; la realidad inmediata sin ningún tipo de interrupción. La palabra poética en “Myesis” provoca una crisis: el objeto textual, al estar fragmentado, hace de la representación algo fictivo. Es la pregunta de lo invisible: la interrogación o espejo del Ser. En las palabras se concierta la desaparición elocutoria del poeta, pues en el poema toda iniciativa es verbal. Es un *texto de textos*, un universo con sus propias inferencias ontológicas que prescinde de toda obligación contextual. Por eso mismo es que la erosión de lo inmediato hace inverificable el reconocimiento de una historicidad: las palabras son “formas por nacer” (66). La pertenencia del texto es a una textualidad, a un logocentrismo de todas las contradicciones, tanto de lo real como de lo imaginario. “Myesis” es la síntesis disolutoria de la formas poéticas tradicionales, mediante un lenguaje cuyas anomalías más evidentes abren el territorio discursivo a todo tipo de propiedades enunciativas, solucionando el problema de la interpretación textual a través de la propia textualidad: por ser productividad de sentido (proceso de significación) y no producto concluido en significado. En su herida abierta a la seducción, el texto deja entrar otros textos (también provenientes de sí mismo) que explotan (y la atomicidad del sentido es lo que viene después) todas las posibles relaciones lingüísticas, las cuales, en vez de converger en un centro, se cortan en una encrucijada de posibilidades de sentidos y diversidad de lecturas:

Estuviste en el centro
y ascendiste hacia otro centro,
centro del centro,
consumidos tu envoltura
tu vestido y adornos sensuales,
las redes y membranas,
cenizas las ligaduras
y humo las raíces (74).

En este propiciamiento de la polivalencia, la escritura acomoda en su traza significativa todos los enlaces metafóricos, sintácticos y rítmicos (las propiedades de sentido del lenguaje) que resuelven la identidad distintiva de esta dicción poética, su lugar significativo. Y la palabra *lugar* alude al espacio del nombre, a la página donde lo poético se da como una construcción, como una visibilidad que no necesariamente depende o está relacionada con el discurso social o con las conexiones selectivas que se pudieran entablar con la realidad, pues la escritura construye su espacio y allí comienza y allí es por sí sola. “Myesis” entonces, además de ser un *lugar*, es un estado del lenguaje donde la palabra es la única determinación, abandonando las cosas para regresar al primer día del sentido, a un sistema presemiótico donde el signo define su propia definición. Lo que se busca captar no es el grado cero de la escritura, como podría creer el primer Roland Barthes, sino el grado cero de la realidad, por cuanto el signo poético determina un estado anterior a todo, incluso a su resolución como origen del significado. El deseo neorromántico, tan común a la poesía hispanoamericana incluso posterior a Huidobro (ni Borges, Neruda, ni siquiera el Vallejo posterior a *Trilce* escapan a esto) de pretender simbolizar la realidad a partir de sus apariencias y de querer eliminar la distancia entre el significado y el significativo, parece ya perimido o al menos regresivo de acuerdo a los parámetros no idealistas (en el más puro sentido kantiano) de toda la poesía actual. Y el término *actual* resulta bien efectivo a los propósitos de este trabajo, pues “Myesis”, por ser actual, siempre está propenso al cambio y a ese estado de permanente mutabilidad que le otorga su vigencia y su orientación no simbólica ni trascendentalista. Lo paradójico de todo esto es que el poema, al mantener un presentismo del signo (por su actualidad como por su *estar presente siempre en presente*), elimina toda argucia de ficcionalidad anecdótica o referente, puesto que el sentido no tiene continuidad y toda probable filiación narrativa del texto es evitada en favor de un discurso que empieza y termina violando la estructura y explícitamente distancia al yo lírico de su escritura y de su historia, la cual también está ausente. El poema no da cuenta sino de la íntima historia del lenguaje, cuyo mejor protagonista es el significativo tratando de actualizarse y por ende de escapar a su propia autodeterminación, como si las palabras, a la manera de una Penélope textual, se desdijeran en el acto de decir. La imagen que resulta de esta actividad siempre *reiniciante*, es la de un trabajo abierto a la participación donde el significado, víctima del desaire del significativo, queda siempre inconcluso. A la postre, lo arbitrario resulta ser otra de las motivaciones para aumentar el número de posibilidades poéticas originadas en un significativo a la deriva. Otra vez, el grado cero va más allá de lo semiótico: miniaturiza la realidad y en el descentramiento de ésta (en la pérdida del origen y del destino) se crea un emblema de la fractura donde las figuras del discurso (las únicas posibles de la realidad), quedan ligadas por su discontinuidad, por su repetida tendencia a ser el único referente. El cero es la trascendencia ausente: un lenguaje a espaldas de la realidad: sin entrar en ella ni tener dependencia con la continuidad de lo real que llega a sus orillas. Así pues, “Myesis” se identifica con la figura que lo define. El repertorio de lo imaginario promueve mutaciones del sentido, rupturas con lo determinado, obligando al pensamiento a reformular sus conclusiones, a empezar siempre de nuevo y de otra manera. No hay coincidencia con la función de *mathesis*: el proceso de adquisición de conocimiento a partir de las ofertas de sentido del texto, queda imposibilitado por las peculiaridades del

mismo. Mientras que todo vestigio de *mimesis* es completamente erradicado, la posibilidad de *mathesis* se prolonga hasta su imposibilidad. El poema, en su fragmentación más evidente, aunque es pensamiento (incluso en las ruinas del significado) no pretende ni por asomo ser un completo espacio para el conocimiento: al no ser un metalenguaje de la realidad (toda correlación mimética es evitada) origina un lenguaje privado que informa sobre su ser y sobre las ausencias que privilegian su camaleónica y tan indefinible identidad:

Antes
 en la persistencia de lo desconocido
 en la cauda de la caída
 antes de lo que fue principio
 —soplo de fuegos nebulosos
 separando las tinieblas de agua
 y las aguas en tiniebla—
 en un punto de curva sin inicio ni fin (71).

La palabra griega *myesis*, que significa “iniciación en los misterios de un culto”, puede asimismo relacionarse con el vocablo *myein*, el cual refiere al hecho de cerrar la mente a la influencia de las cosas externas y materiales. *Myesis*: iniciar; *myein*: cerrar (los ojos y los oídos). El poema, de esta manera, además de ser un gesto iniciático, tiene una condición recóndita pues auspicia una supresión del contenido empírico de la realidad y un vaciamiento de toda información intelectual, jerarquizando de esta manera un conocimiento autotético y fundado únicamente en la acción intransferible de la dicción poética, allí donde las palabras posibilitan ese “punto de curva sin inicio ni fin”. En el oráculo, el destino es ambiguo pero posibilitante de todo. No en vano, la ambigüedad oracular del texto es resultante de un mundo que no tiene confirmación y que seduce a sus iniciados. *Myesis* por lo tanto, asume el riesgo de lo misterioso, de aquello que impone una participación reconstructiva en el mapa de lo imaginario, donde la ausencia de luz no implica oscuridad, sino una tercera opción irreconocible, “donde claridad y tiniebla son una” (75). En esa dimensión intermedia entre la luz y la oscuridad, entre el principio y el fin del Uruboros, zona imprecisa y elusiva, es donde se establece la identidad “no-integrable” del poema, en cuya voz se oye una pluralidad de aconteceres “y en su silencio espacioso” —lo que sería el gesto y el no decir de las palabras— “lindan la nada y la claridad/en un mismo terror” (70). Ese “mismo terror” es lo que queda aún por definir.

